

Antonia Opitz

## Lyrische Zwiegespräche

### 1. Problemstellung

Als die von Ingeborg Bachmann in ihrer Gesamtheit<sup>1</sup> wenig geschätzte Literaturwissenschaft am Anfang der siebziger Jahre die Vorstellung vom geschlossenen Werk als alleinigem Gegenstand der Interpretation endgültig verabschiedet hatte und die Erforschung intertextueller Bezüge emphatisch auf ihre Fahnen schrieb, war sie im Vergleich zur lebendigen Literatur wieder einmal erheblich im Nachtrab. Die Dichter der Nachkriegsgeneration, die deutschsprachigen und die nicht deutschsprachigen, hatten da schon lange ihre Werkgrenzen geöffnet, und zwar so weiträumig, wie es in der wechselvollen Geschichte der Literatur bis dahin kaum der Fall gewesen war. Offene oder verdeckte Verweise auf andere Texte, Einfügen von Zitaten in spielerischer oder polemischer Absicht gab es auch in den früheren Zeiten gewiss, jedoch erreichte in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts die Vernetzung der literarischen Werke eine vorher nie beobachtete Intensität und Komplexität. Die Gründe dafür wissenschaftlich zu erschließen und fundiert zu diskutieren, wäre die Aufgabe mehrerer Monographien und könnte auch dann nicht erschöpfend geleistet werden. Dichtern mit philosophischer Begabung war jedenfalls das Problem bewusst. Ingeborg Bachmann ihrerseits erörtert es in ihrer fünften Frankfurter Vorlesung *Literatur als Utopie*. Sie knüpft dort an Jacob Burckhardt an, nach dessen Meinung das literaturgeschichtlich bewusste Verhältnis zur Poesie aller Zeiten und Völker das Schicksal der neueren Dichtung sei. Diesen Gedanken weiterverfolgend, stellt sie fest:

Diese Bescherung also, die nicht ausbleiben konnte und die uns vom 19. Jahrhundert kommt, hat uns zwar reicher gemacht als je Generationen vor uns, aber labiler und gefährdeter, wehrloser gegen jede Assoziation. Denn nicht nur die Dichtung aller Völker ist uns heute bekannt, bis zu der Afrikas, sondern bewußt ist uns das Vorhandensein aller Grammatiken, Poetiken, Rhetoriken, Ästhetiken, aller Gesetz- und Formmöglichkeiten der Dichtung.<sup>2</sup>

Schon ein kursorischer Blick auf die Bachmann-Forschung im letzten Jahrzehnt zeigt: Nun hat auch die Literaturwissenschaft die intensive Dialogizität im Werk der Dichterin

1 Peter Szondi und Gustav René Hocke, die mit Ingeborg Bachmann befreundet und von ihr auch hoch anerkannt waren, gehören zu den wenigen Ausnahmen.

2 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 265.

entdeckt. Eine stattliche Zahl neuerer Untersuchungen nimmt sich intertextueller Referenzen an.<sup>3</sup> Um die Dimensionen dieses hier an einigen Beispielen zu erörternden Problems wenigstens aufscheinen zu lassen, soll angeführt werden, dass im 2002 erschienenen Bachmann-Handbuch von Monika Albrecht und Dirk Göttsche die stark geraffte Darstellung allein zu Kontexten und Diskursen mit der klassischen Moderne und der Literatur der Nachkriegszeit über zwanzig stattliche Seiten füllt.<sup>4</sup> Und da gibt es noch jede Menge Seiten zu Referenzen auf die klassische und die Weltliteratur. Die Feststellung der ausnehmend hohen Zahl intertextueller Bezüge ist sicherlich ein wichtiger Befund, sie ist aber bei einer Reihe anderer Lyriker ebenfalls zu konstatieren. Näheres zum Problem Intertextualität bei Ingeborg Bachmann lässt sich daher nur herausarbeiten, wenn man anhand der Analyse einzelner Gedichtbeispiele die Spezifik der Bezüge zwischen Text und Prätext tiefer zu erschließen sucht.

## 2. Der Dialog zwischen Bertolt Brecht und Ingeborg Bachmann

Die Dichtung der Bachmann drängte sich Brecht an einem Spätsommernachmittag des Jahres 1954 auf. Die Schauspielerin und Brecht-Mitarbeiterin Käthe Reichel stieß in Frankfurt am Main rein zufällig auf die Nummer des *Spiegels*, in der Gedichte der jungen Lyrikerin abgedruckt waren.<sup>5</sup> Durch diese Gedichte – vielleicht auch durch das berühmt gewordene Foto auf dem Titelblatt – angeregt, meinte sie, dies sei etwas, wofür sich Brecht interessieren könnte. Sie kaufte deshalb ein Exemplar des Debut-Bandes *Die gestundete Zeit* und nahm es mit nach Buckow, wo Brecht gerade seinen Sommerurlaub verbrachte. Brecht las alle vierundzwanzig Gedichte und machte sich sogleich an die Bearbeitung *in seinem Sinne*. Er unterstrich alles, was er für brauchbar hielt, – viel war es nicht gerade – stellte Zeilen um, schrieb in einem Fall sogar korrigierend in den Text hinein. Das war ja auch sonst seine alltägliche Arbeit im Theater, Texte auf die einfachste und wirksamste Aussage zu reduzieren. War es Mord an den Texten einer jungen Dichterin? Wohl nicht. Es geschah damals nicht in der Öffentlichkeit, es ist eher als spielerische Übung zu verstehen, bei der zwei grundverschiedene Poetiken aufeinander treffen und aneinander gemessen werden.

3 Helbling, Brigitte: Vernetzte Texte. Ein literarisches Verfahren von Weltenbau. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995; Böschenstein, Bernhard / Weigel, Sigrid (Hg.): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997; Eberhardt, Joachim: ‚Es gibt für mich keine Zitate‘. Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns. Tübingen: Niemeyer 2002.

4 Albrecht, Monika / Göttsche, Dirk (Hg.): Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2002. S. 270-292.

5 In: Der Spiegel vom 18. 8. 1954, S. 26-29.

Demonstrieren wir diesen Bearbeitungsvorgang am Gedicht *Früher Mittag*, einem der bekanntesten Ingeborg Bachmanns, auf der Grundlage des Faksimiles von Brechts Leseexemplar,<sup>6</sup> allerdings ohne den Anspruch, den zahlreichen Interpretationen zu diesem Text eine weitere, vollständige Lesart hinzuzufügen. Was nach Brecht allein von Bestand war, hatte er eigenhändig unterstrichen, ebenso wie es an dem hier abgedruckten Text zu sehen ist.

FRÜHER MITTAG

Still grünt die Linde im eröffneten Sommer,  
weit aus den Städten gerückt, flirt  
der mattglänzende Tagmond. Schon ist Mittag,  
schon regt sich im Brunnen der Strahl,  
schon regt sich unter den Scherben  
des Märchenvogels geschundener Flügel,  
und die vom Steinwurf entstellte Hand  
sinkt ins erwachende Korn.

Wo Deutschlands Himmel die Erde schwärzt,  
sucht sein enthaupteter Engel ein Grab für den Haß  
und reicht dir die Schüssel des Herzens.

Eine Handvoll Schmerz verliert sich über den Hügel.

Sieben Jahre später  
fällt es dir wieder ein,  
am Brunnen vor dem Tore,  
blick nicht zu tief hinein,  
die Augen gehen dir über.

Sieben Jahre später,  
in einem Totenhaus,  
trinken die Henker von gestern  
den goldenen Becher aus,  
Die Augen täten dir sinken.

Schon ist Mittag, in der Asche  
krümmt sich das Eisen, auf den Dorn  
ist die Fahne gehißt, und auf den Felsen  
uralten Traums bleibt fortan  
der Adler geschmiedet.

6 Das Faksimile von Brechts Leseexemplar sowie das Gespräch mit Käthe Reichel über den Bearbeitungsvorgang wurde zuerst vom Verleger und Literaturwissenschaftler Gerhard Wolf publiziert. In: Wolf, Gerhard: Wortlaut Wortbruch Wortlust. Dialog mit Dichtung. Leipzig: Philipp Reclam jun. 1988, S. 112-133.

Nur die Hoffnung kauert erblindet im Licht.

Lös ihr die Fessel, führ sie  
die Halde herab, leg ihr  
die Hand auf das Aug, daß sie  
kein Schatten versengt!

Wo Deutschlands Erde den Himmel schwärzt,  
sucht die Wolke nach Worten und füllt den Krater mit Schweigen,  
eh sie der Sommer im schütterten Regen vernimmt.

Das Unsägliche geht, leise gesagt, übers Land:  
schon ist Mittag.<sup>7</sup>

Das Gedicht Bachmanns ist dreiteilig strukturiert. In einem ersten Abschnitt entfaltet sich eine fröhsommerliche Landschaft des unmittelbar bevorstehenden Mittags. Der Leser spürt schnell, dass das Naturbild metaphorisch verstanden wird, für eine Phase in der deutschen Geschichte steht. Tiefe Trauer über das Erlebte, aufkeimender Frieden und langsam verklingender Schmerz werden in Bildern heraufbeschworen, die unübersehbar einerseits an Bilder der Märchenwelt, andererseits an Metaphern bei Georg Trakl (z. B. „Eine Handvoll Schmerz verliert sich über den Hügel“) oder bei Paul Celan (z. B. „Wo Deutschlands Erde den Himmel schwärzt“) erinnern, wenn nicht gar bewusst auf solche verweisen. Der mittlere Teil bricht mit der erwartungsvollen Stimmung des frühen Mittags. Nun wird der historische Augenblick, in dem das lyrische Ich die Stimme erhebt, genau bestimmt: „sieben Jahre später“, und mittels poetischer Sprache, einer Zitatmontage aus Wilhelm Müllers *Lindenbaum* und Goethes *König von Thule*, gewertet. Auf diese Bestandsaufnahme folgt ein dritter Teil, in dem sich die Grundstimmung noch weiter verdüstert. Die Zeit schreitet voran: „Schon ist Mittag“, die Bilder bergen Bedrohliches, „in der Asche krümmt sich das Eisen, auf den Dorn ist die Fahne gehisst“. Als Reaktion auf diese Gefährdung entfaltet sich dann zum Gedichtschluss die Allegorie der gefesselten Hoffnung. Für ihre Befreiung, ihren Schutz setzt sich das lyrische Subjekt ein. Es sucht nach den Worten, sie „leise“ zu sagen, – solange sich der Tag nicht wendet und die Hoffnung versengt.

Brecht, gerade an den *Buckower Elegien* arbeitend, war damals auf höchste Einfachheit und Präzision des Ausdrucks bedacht. Sein Gedicht sollte so gebaut sein, dass der Leser es in eine intendierte Richtung weiterdenkt und, als Ergebnis zugleich von Denkarbeit und ästhetischem Erlebnis, zu neuen Einsichten vordringt. Aus Ingeborg Bachmanns Gedicht ließ er – wie seine Unterstreichungen zeigen – nur den mittleren

7 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 1. Gedichte., Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 44-45.

Teil gelten. Nach seiner Auffassung reichte die gelungene lyrische Formulierung der Absurdität des augenblicklichen historischen Zustandes. Folglich tilgte er am Gedichtanfang die im Naturbild verborgene poetische Fixierung der Problematik historischer Gegenwart als auch die im Trakl-Ton vorgetragene Trauer über das Vergangene. Am Gedichtende fielen die Allegorie der Hoffnung und das poetologische Programm des Schlusses seiner Streichlust zum Opfer.

Was hat ihm aber an dem mittleren Teil gefallen? Mit der Bewertung der historischen Situation sieben Jahre nach dem Krieg war er sicher einverstanden. Vermutlich gefiel ihm auch der Volksliedton, die große Kunst, komplizierte historische Tatbestände in tradierten und daher verständlichen Bildern und Formen auszudrücken. Vor allem bereitete ihm aber wahrscheinlich die Art des Umgangs mit dem klassischen Material besonderes Vergnügen. Denn Ingeborg Bachmann zitiert nicht einfach die Prätexte, zwischen dem zitierten Text und dem Gedichtkontext besteht bei ihr eine starke semantische und ideologische Spannung. Die in Deutschland allgemein bekannte Ballade Goethes *Der König von Thule* erzählt vom goldenen Becher, der als hohes Symbol für Treue bis in den Tod nicht weitergegeben, sondern, damit niemand mehr aus ihm trinken kann, im Meer versenkt wird. In Bachmanns Gedicht dagegen wird die Treue gebrochen, die Bedeutung der zitierten Elemente verkehrt sich in ihr Gegenteil: Das Kostbarste, der goldene Becher, fällt in die Hände der Henker von gestern, und diese trinken ihn aus, er wird also zum Symbol des Verrats. Dieselbe Umkehrung erfahren die Wendungen „Die Augen gingen ihm über“ und „Die Augen täten ihm sinken“. In Goethes Ballade beziehen sie sich auf den König von Thule und drücken Erhabenes, höchste Wonne bzw. Sterben in Treue aus. Im Gedicht *Früher Mittag* dagegen artikulieren sie die Befindlichkeit des lyrischen Subjekts angesichts der historischen Vorgänge: Grauen und abgrundtiefe Scham. Vergleichbares geschieht mit den einmontierten Elementen aus Wilhelm Müllers volkstümlichem Gedicht *Der Lindenbaum*. „Am Brunnen vor dem Tore“ kann nicht mehr „manch süßer Traum“ geträumt werden, er birgt so viel Grausames, dass es die Augen des Hineinblickenden nicht aushalten. Eine solche satirische Brechung, oder gar Umkehrung der Bedeutung in ihr Gegenteil, stand Brechts Umgang mit Prätexten nah, nur zu gern setzte er aus der Vergangenheit Geholtes auf diese Weise zur Gegenwart in Bezug, um dadurch Zeitkritik zu üben.

Es spricht für die Souveränität der Ingeborg Bachmann, wie sie zu den Lebzeiten Brechts mit dessen Kritik umging. Zwar soll sie davon Kenntnis gehabt haben,<sup>8</sup> aber sie übersah sie einfach. Ihre im Wintersemester 1959/60, also schon nach Brechts Tod, gehaltenen *Frankfurter Vorlesungen* jedenfalls enthalten ausschließlich sachlich erwägende bzw. von hoher Wertschätzung zeugende Ausführungen über Brecht. Weniger bekannt ist

ihr fast ein Jahrzehnt später, 1969 entstandener, fragmentarisch gebliebener und erst aus dem Nachlass publizierter Entwurf zu einer geplanten Auswahl aus Brechts Lyrik für den S. Fischer Verlag. Nun war sie an der Reihe auszuwählen und auszusondern. Die Liste ihrer Vorschläge ist leider nicht überliefert, wie es auch nicht bekannt ist, warum sie das Projekt dann aufgegeben hat. In der – offensichtlich nicht endgültig ausformulierten – Einleitung herrscht immer noch die Anerkennung, stellenweise gar die Bewunderung für die dichterische Leistung Brechts vor, jedoch fällt jetzt die Einschätzung differenzierter aus. „Brecht ist ein sehr merkwürdiger Dichter“ – lautet der Auftaktsatz, in dem die Schreiberin offensichtlich mit der Polysemie des Wortes „merkwürdig“ spielt, das ja eigenartig, sonderbar, seltsam, auch erstaunlich bedeuten kann. Danach folgen kritische Bewertungen, die sich zu allererst gegen die Sakralisierung Brechts im Schulunterricht richten, die jede echte, also auch kritische, Rezeption von vornherein verhinderten. Dann aber folgen eher verborgen als unverhohlenen Hinweise auf solche für die Autorin problematische Züge der Brechtschen Dichtung wie Lehrhaftigkeit und eine gewisse Manieriertheit:

Brecht hat viele Gedichte geschrieben, einige habe ich sehr früh gelesen und andere noch immer nicht, es sind eben viele, sie haben, so sagt man, den Brecht-Ton, manche haben den nicht, sie sind unvermutet ihm aus der Hand gefallen, und dann [hören] sich einige Zeilen an wie die von den besten deutschen Dichtern, unter denen steht, „Dichter unbekannt“.<sup>9</sup>

In diesem Punkt stimmen – wie auch Brechts Bearbeitung beweist – die Poetologien beider Dichter überein. Und nach der Behandlung dieses Themas überwiegt auch in Bachmanns Entwurf der tiefe Ernst. Wie kaum ein anderer Interpret hat sie auch die Tragik erkannt, die in einer solch hochartifizialen Volkstümlichkeit steckt: die Einsamkeit. „Ich glaube, er hat kein Publikum. Er ist so fremd wie Hölderlin, und sein Pathos, das von mir bewunderte Pathos, den großen Ton versteht es [das Publikum, A. O.] auch nicht.“<sup>10</sup> Durch den Vergleich mit Hölderlin wird Brecht an einem Maßstab gemessen, der für Ingeborg Bachmann als höchster gilt. Und sie lässt ihn bestehen, weil er die großen Worte an der richtigen Stelle hat und weil er mit seiner Forderung an sich „Tue es vorbildlich“ die Teilnahme erworben hat „an der Utopie, an dem vieltausendjährigen Virus gegen die schlechte Sprache. An unserem Ausdruckstraum.“<sup>11</sup>

Selbst nach dem Tod beider Dichter kam ihr hier umrissener Dialog nicht zum Verstummen, allerdings kann man über die 1993 manifest gewordene Fortsetzung, den Abdruck der von Brecht an einem kurzweiligen Nachmittag zusammengestrichenen Bachmann-Gedichte in der Brecht-Ausgabe,<sup>12</sup> geteilter Meinung sein. Die Herausgeber

9 Bachmann 1984, Bd. 4., S. 365.

10 Ebd., S. 366-367.

11 Ebd., S. 367.

12 Brecht, Bertolt. Werke. Bd. 15. Gedichte 5. Gedichte und Gedichtfragmente 1940-1956. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 279-280.

berufen sich im Anmerkungsteil darauf, Brecht hätte diese Versionen als Bearbeitungen angesehen,<sup>13</sup> was den Leser dieser weder Bachmann- noch wirklich Brecht-Gedichte nicht sonderlich zu trösten vermag, zumal diese Behauptung auch gänzlich unbewiesen bleibt. Es ist bekannt, dass Brecht mit fremden Texten recht schonungslos und gewaltsam umging, aber ihm ging es dabei immer um einen kreativen Gebrauch dieser Texte für einen aktuellen Zweck. Wahrscheinlich wäre er, gleich seinem Herrn Keuner, erblasst, hätte er seine 1954 erfolgten Bearbeitungen fast vierzig Jahre später, 1993, unverändert in der Ausgabe seiner eigenen Gedichte vorgefunden. Und die Bachmann, die wegen einer zufälligen Verschiebung einer einzigen Zeile beim Druck in ihrem stets sorgfältig komponierten Gedicht ernsthaft zürnen konnte, was würde sie dazu sagen? Erhaben würde sie sich durch derlei radikale Enteignung sicherlich nicht fühlen. Es wäre aber immerhin auch möglich, dass sie den merkwürdigen Vorfall im Lichte ihrer eigenen – von Brecht deutlich abweichenden – Auffassung vom Zitieren interpretiert: Zitieren nicht als Bestätigung dessen, was man auch selber meint, sondern Zitieren als Aufnahme des Dialogs mit einem als bedeutend empfunden Text:

Es gibt für mich keine Zitate, sondern die wenigen Stellen in der Literatur, die mich immer aufgeregt haben, die sind für mich das Leben. Und es sind keine Sätze, die ich zitiere, weil sie mir so sehr gefallen haben, weil sie schön sind, oder weil sie bedeutend sind, sondern weil sie mich wirklich erregt haben. Eben wie Leben.<sup>14</sup>

### 3. Das Gedicht *Paris* – ein lyrisches Gespräch mit Paul Celan unter Einbeziehung Friedrich Hölderlins

Seit dem Erscheinen des Romans *Malina* mit in den Text verwobenen Versen Paul Celans, auf die die Autorin selbst verwiesen hat,<sup>15</sup> ist die Fachliteratur zur Beziehung zwischen beiden Lebenswerken beträchtlich angewachsen. Der Briefwechsel beider, der Aufschlüsse geben könnte, ist noch für lange Zeit gesperrt, so dass tatsächlich nur die wiederholte Befragung poetischer Zeugnisse bleibt, um hinter die Kunstgeheimnisse dieser Begegnung zu kommen. Daher gibt es kaum eine anspruchsvolle Untersuchung, die es nicht unternehmen würde, einzelne Bachmann- und Celan-Gedichte zueinander in Beziehung zu setzen, um in ihnen konkrete intertextuelle Referenzen zu ermitteln. Trotz der unbestritten soliden Wissenschaftlichkeit solcher Arbeiten bleibt nach ihrer Lektüre dennoch oft der Eindruck zurück, das Wesentliche dieser Künstlerbeziehung sei

13 Ebd., S. 480.

14 Im Interview mit Dieter Zilligen am 22. März 1971. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1994, S. 69.

15 Koschel, Christine: „Malina“ ist eine einzige Anspielung auf Gedichte“. In: Böschstein / Weigel 1997, S. 17.

immer noch nicht erschlossen. Einen solch hohen Anspruch erheben auch die folgenden Ausführungen nicht, sie streben lediglich an, anhand einer neuen Interpretation von Ingeborg Bachmanns Gedicht *Paris* ein Körnchen zur gesuchten Wahrheit beizutragen.

#### PARIS

Aufs Rad der Nacht geflochten  
schlafen die Verlorenen  
in den donnernden Gängen unten,  
doch wo wir sind, ist Licht.

Wir haben die Arme voll Blumen,  
Mimosen aus vielen Jahren;  
Goldnes fällt von Brücke zu Brücke  
atemlos in den Fluß.

Kalt ist das Licht,  
noch kälter der Stein vor dem Tor,  
und die Schalen der Brunnen  
sind schon zur Hälfte geleert.

Was wird sein, wenn wir, vom Heimweh  
benommen bis ans fliehende Haar,  
hier bleiben und fragen: was wird sein,  
wenn wir die Schönheit bestehen?

Auf den Wagen des Lichts gehoben,  
wachend auch, sind wir verloren,  
auf den Straßen der Genien oben,  
doch wo wir nicht sind, ist Nacht.<sup>16</sup>

Das Gedicht, das man etwa auf Mitte des Jahres 1952 datiert, wird vielfach von der Forschung in den Kontext der Beziehung zu Paul Celan gerückt. Die Liebesbeziehung zwischen ihm und Bachmann, die nach der ersten Begegnung 1947 oder 1948 in Wien begonnen hatte, zerbrach nach einem kurzen von Ingeborg Bachmann in Paris im Herbst 1950 unternommenen Rettungsversuch endgültig. Die Liebe war also, als das *Paris*-Gedicht entstand, nur noch persönliche Erinnerung. Die Dichterfreundschaft dagegen blieb und hielt trotz räumlicher Entfernung bis Celans Selbstmord im Jahre 1970 stand. Soweit die bisher bekannten knappen biographischen Fakten.

Der Titel *Paris* verweist auf eine erste, dem Text deutlich aufgeprägte semantische Struktur, die dessen Kohärenz vorrangig konstituiert. Unverkennbar ist die Topographie: Paris, mit den donnernden unterirdischen Gängen der Metro, die Lichterstadt über

16 Bachmann 1984, Bd. 1., S. 33.



diesen, mit der Seine und den über den Fluss gespannten Brücken. In der zweiten Strophe ist in diesen Raum – merkwürdig zeitlos – ein Paar hineingestellt, in dessen Namen das lyrische Ich in der grammatischen Form des Präsens spricht. Das Paar verfügt über einen ebenso kostbaren wie gefährdeten Reichtum an Schönheit, „Mimosen aus vielen Jahren“, und übergibt diesen Schatz in verschwenderischer Laune dem Fluss. In der die Mittelachse des Gedichtes bildenden dritten Strophe bleibt die Zeit stehen, die Bilder beschwören einen Zustand herauf, dem Wärme und Glück völlig fehlen, Kälte und Leere beherrschen jetzt das Bild. Die vierte Strophe leitet erneut einen Perspektivenwechsel ein, trotz des Verlustes an unbeschwertem Glück, wird die Frage nach „hier bleiben“, nach dem Verbleib an dem Ort gestellt, wo der lyrische Sprecher am Gedichtanfang seine Stimme erhoben hat. In der fünften Strophe ist diese Entscheidung gefallen, das Paar des Gedichtanfangs verbleibt im Lichtkreis, der sich aber verändert, ausgeweitet hat. Die Lichter der Stadt Paris sind übergegangen in das strahlende Licht auf den „Straßen der Genien oben.“ Die Entscheidung für die Existenz in diesem Licht hat aber einen hohen Preis. Obwohl sogar „auf den Wagen des Lichts gehoben“, gehört das Wir jetzt zu den Verlorenen, da seine hohe Sendung im Wachen und im Besiegen der Nacht besteht.

Die Lesart, die Corina Caduff<sup>17</sup> von Bachmanns Gedicht präsentiert, basiert ausschließlich auf der hier beschriebenen semantischen Ebene. Sie postuliert, dass die topographischen Merkmale der Stadt Paris, einst Ort von realen Begegnungen zwischen Bachmann und Celan, in ihrer beider lyrischen Sprache als Konstituenten der Erinnerung immer wieder auftauchen. Von dieser These ausgehend, vergleicht sie Celans *Erinnerung an Frankreich* und Bachmanns *Paris*, die schon durch ihre Titel auf Frankreich und Paris verweisen. Es gelingt ihr zwar, einige eindeutige Referenzen bei Bachmann auf charakteristische Metaphern Celans sowie gewisse Übereinstimmungen in der Struktur beider Gedichte (Paris-Bild, Liebesszenenerie, poetologische Aussagen) herauszuarbeiten, trotzdem überzeugt ihre Deutung des Bachmann-Gedichtes als unmittelbare Antwort auf das Celans nicht restlos, vor allem weil die beiden Texte viel zu angestrengt aufeinander bezogen werden. Lyrische Zwiegespräche erfolgen kaum so unmittelbar von Gedicht zu Gedicht, so unmittelbar aufeinander bezogen wie Argument und Gegenargument im Alltagsgespräch, sie sind in ganz eigengesetzliche lyrische Gebilde eingelassen. Caduff hat recht, wenn sie nach dem Scheitern der persönlichen Beziehung auf Fortsetzung des poetologischen Diskurses in den Gedichten hinweist und auch Bachmanns *Paris*-Gedicht in diesen Diskurs einbindet. Den Beweis dafür bleibt sie in diesem konkreten Fall schuldig. Dies hängt mit einer entscheidenden Schwäche

17 Caduff, Corina: *Erinnerung an Frankreich – Paris – Hôtel de la Paix: Die Paris-Gedichte im „Geheimnis der Begegnung“*. In: Böschenstein / Weigel 1997, S. 151-166.

ihrer Lesart zusammen, mit der völligen Vernachlässigung der zweiten, im Mythos verankerten semantischen Ebene.

Stéphane Mosès<sup>18</sup> dagegen wendet sich in seiner Interpretation ausschließlich dieser Ebene zu. Er entfaltet ausführlich das mythologische Motiv des Festmals der Götter, untersucht dessen Varianten bei Goethe und Hölderlin, um dann Celans Gedicht *Das Gastmal* und Bachmanns *Paris* unter dem Aspekt der Verwendung dieses Motivs miteinander zu vergleichen. Auch hier mutet der konfrontative Vergleich zweier lyrischer Texte angestrengt an. Bezogen auf Ingeborg Bachmanns Text stellt Mosès immerhin treffend fest, dass in ihm „eine vollkommen neue Variante des traditionellen Modells“ präsentiert wird<sup>19</sup>, indem die klassische Antithese von Götterwelt und Menschenwelt, von Oben und Unten, aufgehoben ist. Die Bewertung dieser Variante kann aber aus einer ausschließlich auf dieses einzige Motiv eingeschränkten Perspektive nicht gelingen, Mosès kann nicht entscheiden, ob die mythologischen Bilder der ersten und letzten Strophe „als ironische Enttheiligung des Mythos, oder als mythische Umdeutung der Wirklichkeit“<sup>20</sup> gelesen werden sollten.

Einen entscheidenden Schritt zur Annäherung an Bachmanns Gedicht legt Joachim Eberhardt zurück, wenn er behauptet: „Unüberhörbar spielt *Paris* auf Hölderlins *Hyperrions Schicksalslied* an.“<sup>21</sup> Er geht in einer konzisen Interpretation seiner These nach, deren Stärke darin besteht, dass er den gesamten Text genau liest und erstmalig auch die verschiedenen Fassungen berücksichtigt. Sein Textvergleich mit dem *Schicksalslied* scheint logisch und stimmig, vor allem bescheinigt er als erster dem Gedicht Bachmanns eine poetologische Dimension, sieht diese aber vorrangig in der erstmaligen Auseinandersetzung einer jungen Dichterin mit der klassischen Lyriktradition.<sup>22</sup> Den Bezug des Textes zu Celans Dichtung leugnet er aber beinahe vollständig, lediglich die Zeile „benommen bis ans fliehende Haar“ stuft er als mögliches Celan-Zitat ein.

Verhält es sich aber tatsächlich so, dass das Gedicht *Paris* nichts mit Celan zu tun hat? Dagegen spricht schon, dass gerade zur Entstehungszeit von *Paris* die geistigen Kontakte zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan besonders intensiv waren.<sup>23</sup> Der damals in Paris lebende Dichter wurde auf Ingeborg Bachmanns Vorschlag 1952 zur

18 Mosès, Stéphane: Das Festmal der Götter. Ein mythologisches Motiv bei Paul Celan und Ingeborg Bachmann. In: Böschstein / Weigel 1997, S. 189-208.

19 Ebd., S. 206.

20 Ebd., S. 207.

21 Eberhardt, Joachim: „Es gibt für mich keine Zitate“. Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002, S. 139.

22 Ebd., S. 145.

23 Vgl. Weigel, Sigrid: „Sie sagten sich Helles und Dunkles“. Ingeborg Bachmanns literarischer Dialog mit Paul Celan. In: Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. München 1995, S. 123-135. Auch Weigel geht von einer besonders engen geistigen Beziehung in diesem Jahr aus, behandelt aber *Paris* in diesem Zusammenhang nicht.

Jahrestagung der Gruppe 47 eingeladen, ein bekanntes Foto zeigt sie dort auch im vertrauten Gespräch. Für Bachmann brachte die Lesung auf dieser Tagung den literarischen Durchbruch, Celans heute so berühmte Gedichte dagegen stießen damals thematisch wie formal auf Unverständnis. Ausgeschlossen ist es nicht, dass gerade diese unterschiedliche Aufnahme den langen poetologischen Diskurs initiierte, den beide viele Jahre über Möglichkeiten der Dichtung nach Auschwitz miteinander führten. Gewichtiger als diese persönlichen Kontakte sind jedoch gewisse textinterne Indizien, die einen verdeckten Celan-Bezug nahelegen. Es fällt auf, dass keine der vorliegenden Interpretationen eine schlüssige Erklärung für „hier bleiben“ und „die Schönheit bestehen“ anbieten konnte.

Es lassen sich zumindest neue Denkansätze formulieren, wenn man die engen Grenzen des Vergleichs zweier abgeschlossener lyrischer Texte durchbricht. *Hyperions Schicksalslied* wird in den Ausgaben als eigenständiges Gedicht Hölderlins abgedruckt und deshalb vor allem als solches wahrgenommen. Tatsächlich aber steht es im *Hyperion*-Roman, und zwar an einer ganz entscheidenden Stelle. Hyperion ist auf dem Tiefpunkt seines bisherigen Lebens angelangt. Soeben verließ ihn sein Freund Alabama für immer. Er sitzt, „von den Schmerzen des Abschieds müd“, am Ufer, verabschiedet sich von den „Leidenstagen der langsamsterbenden Jugend“ und sucht nach dem „Künftigen“.<sup>24</sup> In dieser Situation greift er zur Laute und singt das Lied, um sich zu „stärken“. Er beklagt in ihm die Ruhelosigkeit, Zufälligkeit und Vergänglichkeit des Menschenschicksals, während die Himmlischen ewig im Licht, schicksallos leben. Hyperions statische Position „von Stund zu Stund in die See blickend“ stimmt genau mit der überein, aus der heraus das lyrische Ich des *Paris*-Gedichtes die Stimme erhebt, die Vergangenheit verabschiedet und nach der Zukunft fragt. Allein auf der Grundlage dieser Übereinstimmung wäre die Frage legitim, ob man Bachmanns Gedicht nicht einmal auch nach der Referenz auf den ganzen *Hyperion* befragen sollte.

Auf das *Schicksalslied* folgen dort noch der lange Abschiedsbrief Diotimas sowie die letzten Briefe Hyperions, in ihnen finden sich alle Tropen: Licht, Schönheit, Götter, Genien, Verlorene und Nacht, die auch für die mythische Ebene des *Paris*-Gedichtes konstitutiv sind. Diotima, im Werk die Verkörperung von Schönheit, muss sterben, weil ihr Geist unter dem Einfluss Hyperions „zu reif geworden“ ist, sie von der Natur entfernt hat. Vor ihrem Tod sagt sie dem Geliebten eine große Zukunft als Dichter voraus: „die dichterischen Tage keimen Dir schon“ und fleht die Götter an, sie mögen „die allesversuchenden Menschen [...] wieder in die Götterfamilie“<sup>25</sup> aufnehmen.

Nach Diotimas Tod irrt Hyperion ruhelos umher. Sein berühmter Brief mit den Deutschlandschelten zeigt ihn unter den Deutschen, wo er seine bittersten Erfahrungen

24 Hölderlin, Friedrich: *Hyperion*. Leipzig: Philipp Reclam jun. 1970, S. 136f.

25 Ebd., S. 141.

macht: „Und wehe dem Fremdling, der aus Liebe wandert, und zu solchem Volke kömmt, und dreimal wehe dem, der so wie ich von großem Schmerz getrieben, [...] zu solchem Volke kommt!“<sup>26</sup> Nachdem er Deutschland wieder verlassen hat, lernt er allmählich, seine Verzweiflung zu überwinden, findet Ruhe und lernt das Leid auf sich zu nehmen. Erst dadurch erwirbt er sich das Recht zur Götternähe: „ich bin ruhig, denn ich will nichts besseres haben als die Götter. Muß nicht alles leiden? Und je trefflicher es ist, je tiefer.“<sup>27</sup>

In Bachmanns *Paris* sind das sprechende Ich und das in dem „Wir“ eingeschlossene Du eindeutig als Künstler ausgewiesen, sie sind ja auf den Wagen des Lichtgottes Apoll gehoben.

Die Schönheit, die es für sie zu bestehen gilt, bedeutet, nicht anders als bei Hölderlin, die immer wieder anzustrebende höchste Einheit von Geist und Natur, also Dichtung. Nur heißt Schönheit unter der Bedingung der Treue zur Gegenwart („hier bleiben“), sich an die Seite der Verlorenen zu schlagen, mit ihnen zu wachen, damit nicht die Nacht den Sieg davon trägt. Sowohl Paul Celan als auch Ingeborg Bachmann waren schon ganz am Anfang ihrer dichterischen Laufbahn mit der Dichtung Hölderlins vertraut und blieben ihr auch später unverändert verpflichtet.<sup>28</sup> Ausgeschlossen ist es also nicht, dass Ingeborg Bachmann das von ihr vorgeschlagene lyrische Credo im Medium dieser Dichtung Celan anbietet. Beweisen lässt sich das vorläufig nicht, dafür aber relativ schlüssig konstruieren.

#### 4. Lyrische Zwiesprache mit der russischen Dichterin Anna Achmatowa

WAHRLICH

Für Anna Achmatowa

Wem es ein Wort nie verschlagen hat,  
und ich sage es euch,  
wer bloß sich zu helfen weiß  
und mit den Worten –

dem ist nicht zu helfen.

26 Ebd., S. 148-149.

27 Ebd., S. 143.

28 Im Falle Celans existieren mehrere umfangreiche Untersuchungen zum Thema: Böschenstein, Bernhard: Von morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan. München: Wilhelm Fink 2006; André, Robert: Gespräche von Text zu Text. Celan – Heidegger – Hölderlin. Hamburg: Meiner 2001. Ingeborg Bachmanns Beziehung zu Hölderlin scheint dagegen weniger erschlossen, selbst im Bachmann Handbuch lassen sich dazu nur wenige Bemerkungen finden.

Über den kurzen Weg nicht  
und nicht über den langen.

Einen einzigen Satz haltbar zu machen,  
auszuhalten im dem Bimbam von Worten.

Es schreibt diesen Satz keiner,  
der nicht unterschreibt.<sup>29</sup>

Der Ende 1964 entstandene Text gehört zu den wenigen Gedichten, die Ingeborg Bachmann in den sechziger Jahren zur Veröffentlichung freigab. Im Gegensatz zu *Ihr Worte*, *Keine Delikatessen* und *Enigma* ist *Wahrlich* kein Lieblingstext der Interpreten. Sogar die Umstände seiner Entstehung klären sich erst allmählich. Während Sigrid Weigel, von der Erstpublikation des Textes in italienischer Sprache<sup>30</sup> ausgehend, in ihrer Bachmann-Monographie<sup>31</sup> noch schreibt, es sei Anfang 1965 entstanden, erfährt man im Bachmann-Handbuch von Dirk Götsche, die Dichterin habe es bei der Verleihung des Ätna-Taormina-Preises an die russische Dichterin am 12. 12. 1964 selber vorgetragen.<sup>32</sup> Dieser Spur folgend, lassen sich Dokumente finden, auf deren Grundlage man sogar annehmen könnte, Bachmann habe das Gedicht unmittelbar vor der Preisverleihung geschrieben und womöglich gar in Taormina vollendet.<sup>33</sup>

Die Vergabe dieses angesehenen Preises für Lyriker an Anna Achmatowa erfolgte auf Initiative der COMES,<sup>34</sup> deren italienischer Generalsekretär Giancarlo Vigorelli, wie auch der italienische Dichter Ungaretti, spätestens seit Anfang der sechziger Jahre zum engeren Freundeskreis Ingeborg Bachmanns in Italien gehörte. Vigorelli war es auch, der die Einladung an Achmatowa zur Entgegennahme des Preises unterzeichnet hat, wie man dem bewegenden Dankesbrief der Dichterin<sup>35</sup> entnehmen kann. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Ungaretti-Übersetzerin Ingeborg Bachmann dem Namen

29 Bachmann 1984, Bd. 1., S. 166.

30 In: *L' Europa Litteraria, Artistica, Cinematografica*. Roma. Anno VI, 1965, gennaio-febbraio, Nr. 1., S. 15. Zweisprachig abgedruckt, übersetzt von Giuseppe Scimone.

31 Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien: Paul Zsolnay 1999, S. 355 und 571.

32 Albrecht / Götsche 2002, S. 79.

33 Vgl. die Schilderung der Atmosphäre bei der Preisverleihung in: Hans Werner Richter: *Euterpe von den Ufern der Neva oder die Ehrung Anna Achmatowas in Taormina*. Berlin: Friedenaue Presse 1965.

34 Comunità Europea degli Scrittori. 1958 gegründete europäische linke Schriftstellervereinigung unter italienischer Führung. Die Verbindungen Bachmanns zur COMES lassen sich über eine relativ lange Zeit verfolgen, 1965 wird sie Mitglied der Jury für die Preisvergabe, und noch 1970 erwähnt sie in einem Brief an Hans Werner Henze die alljährlichen Einladungen nach Taormina. In: Bachmann, Ingeborg / Henze, Hans Werner: *Briefe einer Freundschaft*. Hg. von Hans Höller. München: Piper 2004, S. 285.

35 Anna Achmatowa an Giancarlo Vigorelli. In: Achmatowa, Anna: *Briefe, Aufsätze, Fotos*. Hg. von Siegfried Heinrichs. Berlin: Oberbaum 1991, S. 55-56.

Achmatowas zuerst im Kreise der um die COMES versammelten italienischen, französischen, auch russischen Dichter begegnet war. Im deutschen Sprachraum wurde die Achmatowa, deren Gedichte nach jahrzehntelangem Publikationsverbot erst ab 1958 überhaupt wieder zugänglich waren, nämlich erst etwas später, um 1965, nach dem Erscheinen der ersten Übersetzungen bekannt. Ein deutlicher Beleg dafür ist Hans Magnus Enzensbergers 1960 erschienenes *Museum der modernen Poesie*, in dem mehrere russische Dichter, zum Beispiel auch der Achmatowa dichterisch sehr nahe stehende Ossip Mandelstam, vorgestellt werden, diese Dichterin aber noch fehlt. Ähnlich gibt auch Hans Werner Richter, führender Kopf der Gruppe 47 immerhin, offen zu, vor der Preisverleihung in Taormina den Namen Achmatowas noch nie gehört zu haben.<sup>36</sup> Ingeborg Bachmann dagegen scheint das tragische Schicksal dieser russischen Dichterin etwas früher wahrgenommen zu haben, das Gedicht *Wahrlich* legt sogar nahe, dass sie zumindest einige Gedichte gekannt haben musste. Man arbeitete ja damals in Ost- und Westdeutschland – ein Ergebnis der „Tauwetter-Periode“ – geradezu fieberhaft an Übersetzungen.

Zunächst also ein kurzer Interpretationsvorschlag.

Das Gedicht hebt in ungewöhnlich hohem Ton, mit einem Zitat aus dem *Neuen Testament* an. „Wahrlich, ich sage euch“, das sind die Worte Christi, mit denen er sich wiederholt an seine Jünger wendet, um ihnen wichtige Lehren oder auch Voraussagen mitzuteilen. Bachmann bricht aber zugleich diesen hohen Ton, indem sie die Wendung segmentiert. Das erste Segment setzt sie als Titel und bewahrt dadurch den nachdrücklichen Ernst, das zweite rückt sie aber erst in den zweiten Vers der Strophe und lockert es durch die Einfügung des Pronomens *es* leicht auf. Der erste Vers der ersten Strophe „Wem es ein Wort nie verschlagen hat“ trennt die beiden Segmente. Er variiert spielerisch die Redewendung „etwas verschlägt jemandem die Sprache, etwas lässt jemanden verstummen.“ Die Aussage dieses Verses ließe sich umgangssprachlich etwa formulieren: wer vor Schmerz oder vor Verwunderung noch nie verstummt ist. Der Hauptsatz, der diesen Nebensatz und den dazwischengeschobenen gleichrangigen zweiten Nebensatz „wer bloß sich zu helfen weiß“ abschließt: „dem ist nicht zu helfen“, folgt erst als erster Vers der zweiten Strophe, und zwar nach einer Pause, die durch einen Gedankenstrich markiert ist. Diese zweite, sehr geläufige Redewendung „sich bloß zu helfen wissen“ wird auf den ersten Blick unverändert aus der Alltagssprache übernommen, aber die Dichterin betreibt auch hier mit der Semantik des Wortes ihr Spiel: denn im Vers davor „wer bloß sich zu helfen weiß“ bedeutet das Wort helfen noch: einfach, schnell vorwärts- oder über etwas hinwegkommen, während im fünften Vers eindeutig die Wortbedeutung „heilen“ dominiert. Der Parallelismus im zweiten und dritten Vers der zweiten Strophe

36 Richter 1965, S. 4-5.

erweitert das bis dahin Gesagte: Wem die Haltung eigen ist, nie die Sprache zu verlieren und über alles schnell hinwegzukommen, dem ist weder unmittelbar „über den kurzen Weg nicht“ noch überhaupt im Leben, „über den langen Weg“ zu helfen.

Wurde in den ersten beiden Versen eine Position aus der Negation heraus charakterisiert, folgt in der zentralen, sowohl grammatikalisch als auch rhythmisch deutlich abgehobenen dritten Strophe, in der sich übrigens auch die einzige Metapher des Gedichtes befindet, das poetologische Programm positiv formuliert. Beide Sätze dieser Strophe sind elliptisch, der Hauptsatz, der „Es heißt“ lauten könnte, bleibt ausgespart. In den beiden folgenden Infinitivkonstruktionen dominiert das Lexem *haltbar* machen und *aushalten*, eine inhaltliche Aussage, die musikalisch durch die starke Präsenz der A-Laute unterstützt wird. Die abschließende Strophe bekräftigt dann das Bekenntnis des lyrischen Sprechers zu diesem in Wort, Bild, Rhythmus und Musik gebannten Programm.

Die bisher vorliegenden Deutungen fokussieren auf die dritte Strophe, die als lyrische Zusammenfassung von Ingeborg Bachmanns sprachkritisch fundierter Poetologie angesehen wird, als Absage an die schlechte Sprache („Bimbam von Worten“) und als Programm eines sehnsuchtsvollen Ringens um die utopische Traumsprache, um den „einen haltbaren Satz.“<sup>37</sup> Ohne diese Lesart grundsätzlich in Frage zu stellen, vielmehr vielleicht um sie zu präzisieren, soll nun versucht werden, das Anna Achmatowa gewidmete Gedicht auch einmal nach mehr oder weniger deutlich markierten Verweisen auf deren Dichtung zu befragen. Denn so einsichtig auch ist, was Sigrid Weigel unter Berufung auf Walter Benjamin behauptet, eine Widmung bedeute „Gefühle unter einen Namen stellen“<sup>38</sup>, die ganze Wahrheit scheint es nicht zu sein, vor allem wenn man die bei Bachmann ausgeprägte Tendenz zur Dialogizität beim Zitieren bedenkt.

Es fällt auf, dass der erste Vers nicht heißt, „wem es das Wort nie verschlagen hat“ wie es in der Umgangssprache lauten würde, sondern „wem es ein Wort nie verschlagen hat“. Der Unterschied legt nahe, *Wort* ganz ernst zu nehmen, neben seiner alltäglichen Bedeutung als Synonym für Sprache schlechthin, auch weiter gefasste Bedeutungen wie Bibelwort oder Dichterwort in Erwägung zu ziehen. Für die Bedeutungsebene Dichterwort spricht auch der durch einen Gedankenstrich markierte Gegensatz, der zwischen „bloß sich zu helfen wissen“ im dritten Vers der ersten Strophe und dem darauffolgenden vierten „und mit den Worten“ klafft. Wenn schon die Haltung, sich leichtfertig zu helfen zu wissen, leichtfertig über etwas hinwegzukommen, negativ bewertet wird, wie schlimm ist es dann, der Gedankenstrich regt auch hier an, darüber nachzudenken, Worte für leichtfertigen Trost zu missbrauchen. Versteht man in Bachmanns Gedicht

37 Vgl.: Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann: Stuttgart: Metzler 1997, S. 123.

38 Weigel 1999, S. 355.

*Wort* als Dichterwort, als Verse eben, so lassen sich ziemlich eindeutig Verweise auf poetologische Aussagen in Versen Anna Achmatowas entdecken.

Anna Achmatowa

#### AN DIE VERSE

Ihr durch die Finsternis ein fallender Stern,  
Wege wo keine sind im Wegelosen,  
Bitterkeit, Lüge, immer neuer Schmerz,  
Ihr niemals Trost.<sup>39</sup>

Der Übersetzer, Rainer Kirsch, löst zwar die für Achmatowa typischen Reime auf und vertauscht auch Zeilen, doch ergibt ein Vergleich mit dem russischen Original, dass der Inhalt treu wiedergegeben ist. Wie bei Achmatowa, steht die poetologische Kernaussage auch hier hervorgehoben, im letzten Vers: Mögen Gedichte für den Dichter als Selbstaussage lebens- und überlebenswichtig sein, eins sind sie jedoch nie: Trost. Genau dies verneint in Bezug auf die Funktion von Dichtung auch Ingeborg Bachmann in *Wahrlich*. Man könnte zunächst meinen, die Übereinstimmung sei zufällig. Blättert man aber im überhaupt ersten Band deutscher Übersetzungen *Das Echo tönt*, ausgewählt und übertragen vom Österreicher Xaver Schaffgotsch<sup>40</sup>, wird man erneut fündig. Im *Das letzte Gedicht* überschriebenen Text zum Beispiel:

Und dieses da! Tropfenweis saugt es mein Blut,  
Wie Liebe, das ungute Mädel, es tut,  
Und ohne ein Wort mir zu sagen,  
Hat' plötzlich die Red' ihm verschlagen ....

Ich Ärmste, – was tu ich jetzt nur?  
,s ist fort! Seine schwindende Spur,  
Ich seh' sie am Himmel verschweben ....  
Und ohne es mag ich nicht leben!

In diesem Fall hat sich der Übersetzer für die Beibehaltung der Reime des Originals

39 Achmatowa, Anna: Ein niedagewesener Herbst. Berlin: Verlag Kultur und Fortschritt 1967. S. 81. Übersetzung von Rainer Kirsch.

40 Achmatowa, Anna: *Das Echo tönt. Gedichte. Ausgewählt und übertragen von Xaver Schaffgotsch*. Wiesbaden: Limes 1964, S. 60. Die Privatbibliothek Ingeborg Bachmanns ist im Besitz der Familie und daher nicht einzusehen. Es lässt sich also vorläufig kaum klären, ob sie dieses im kleinen, aber doch angesehenen Limes Verlag (immerhin der Verlag, in dem nach 1945 die Werke Gottfried Benns erschienen sind) publizierte Buch wirklich kannte. Bis zur Preisverleihung in Taormina am 12. 12. 1964 lagen insgesamt nur zwei weitere Hefte mit Übersetzungen einiger Gedichte Achmatowas vor: *Am Seegestade*. Übersetzungen von Otto Frantisek Babler. Olmütz: Selbstverlag, 1926; *Requiem*. Übersetzt von Mary von Holbeck. Frankfurt am Main: Possev 1964.



entschieden. Dadurch verliert sich im deutschen Text etwas vom Ernst der Klage. Aber auch so wird klar, der erste Vers von *Wahrlich* „Wem es ein Wort nie verschlagen hat“ kann auch als Echo auf diese Verse gelesen werden. Und wer immer noch an einem dialogischen Verhältnis zweifelt, mag folgende lyrische Bestimmung von Versen bei Achmatowa hinzuziehen:

#### VERSE

Das sind – schlafloser Nächte Reste;  
Schiefe Kerze, die blakt ...  
Glockenschlag; es leuchten zum Feste  
Weiße Glöckchen im Takt.[...] <sup>41</sup>

Ingeborg Bachmann hat sich in ihrem Widmungsgedicht also offensichtlich nicht mit dem rhetorischen Zitieren des Namens im Paratext begnügt, sondern sich auch auf ein Gespräch mit der Dichtung Anna Achmatowas eingelassen. Sie bestätigt das Bild Achmatowas von der Dichtung als Glockenschlag, als „Bimbam von Worten“, hebt aber den frohen, festlichen Charakter dieser Wortmusik ganz auf. Sie bewertet aus der Sicht ihrer an Sprachkritik geschulten Generation die Existenz in dieser Sphäre neu. Für den Sprecher ihres Gedichtes heißt es: in ihr *auszuhalten* und sich anzustrengen, wenigstens einem kleinen Teil von ihr Dauer zu verleihen. Die beiden letzten Verse erhalten ihren Sinn nur, wenn man das Gedicht nicht als monologische Aussage, sondern als Dialog liest. Der lyrische Sprecher legitimiert in ihnen das in „haltbare“ Sätze verdichtete poetologische Programm der vorangegangenen Strophe noch einmal vor einem oder mehreren Adressaten durch das Bekenntnis, es nicht nur geschrieben, gesagt (vorgetragen) zu haben, sondern als verpflichtend auch für sich selbst zu betrachten. Die These vom dialogischen Verhältnis des Gedichtes zur Lyrik Anna Achmatowas ließe sich anhand weiterer übereinstimmender gestalterischer Elemente noch weiter erhärten. Solche sind zum Beispiel die extreme Kürze des Textes, die Verwendung mehrerer volkstümlicher Redewendungen, oder die – auch bei der Achmatowa häufige – Anspielung auf das Neue Testament am Gedichtanfang. Als endgültige Beweise können diese Indizien freilich nur nach einem systematischen Vergleich mit den russischen Originaltexten gelten, eine Aufgabe, die im Rahmen dieses Aufsatzes nicht geleistet werden kann.

41 Achmatowa 1964, S. 61.

## 5. Fazit

Im Mittelpunkt dieser Überlegungen standen drei Gedichte Ingeborg Bachmanns, die mehr oder weniger klar markierte oder verborgene intertextuelle Referenzen auf Texte anderer Dichter aufwiesen. Das erste an markierten intertextuellen Bezügen besonders reiche Gedicht *Früher Mittag* wurde von keinem Geringeren als Brecht mit einer schnellen Geste zum Teil vereinnahmt, und zwar keineswegs bloß, weil er die politische Aussage teilte, sondern weil er die lyrische Ausformung dieses Inhalts an einigen Stellen als seiner eigenen Arbeitsweise verwandt empfand. Im Gegensatz zu diesem Gedicht gab Bachmanns *Paris* die oft vermutete Beziehung zu Paul Celans Dichtung nur zögerlich, weil nur durch feine, kaum merkliche Anspielungen markiert, preis, ehe dann auf der Grundlage einer Rekonstruktion der Gesamtheit des zitierten Werkkontextes ein wenig von diesem streng gehüteten Geheimnis aufzuschimmern begann. In *Wahrlich* dagegen lagen die Referenzspuren ziemlich frei, nur hat sie bisher offenbar niemand wissenschaftlich gelesen. Eines hatten aber in allen drei Fällen die erschlossenen Textbezüge gemeinsam, sie wiesen stets über die Einzelgedichte hinaus, sie verwiesen deutlich auf die jeweiligen Gesamtwerke. Immer ging es dabei um das Ganze, immer standen poetologische Konzepte einander gegenüber und wurden aneinander gemessen. Brecht enteignete alles, was im Sinne seines aufklärerischen Dichtungskonzepts war, hatte aber kein Ohr für die Bemühungen der Bachmann, die versuchte, das Unsägliche leise zu sagen versuchen. Bachmann dagegen mochte nicht das selbstsicher Lehrhafte bei Brecht, erkannte und pries in ihm aber den sprachmächtigen Lyriker. Auch im *Paris*-Gedicht ging es um Poetologie. Seine letzte Strophe ist lesbar als auf zwei Stimmen komponierte Verpflichtung der Dichtung zur Wachsamkeit in einer von der Vergangenheit schwer belasteten Zeit und als ein dem Erbe Hölderlins verpflichtetes Bekenntnis zur Dichtung, trotz des Gefühls, verloren zu sein. Die Begegnung Ingeborg Bachmanns mit dem Werk Anna Achmatowas schließlich fiel – im Gegensatz zu ihren beiden besprochenen frühen Gedichten, in eine Zeit, in der sie sich die Veröffentlichung von Lyrik zunehmend versagte. Sie ehrte die russische Dichterin, weil sie sich durch persönliches Schicksal und das kompromisslose Beharren auf künstlerischer Qualität trotz schwerster Prüfungen verbunden fühlte. Der leidenschaftlich beschwörende Ton des Sprechens, der für das Gedicht *Wahrlich* so prägend ist, zeigt aber schon an, dass die bei der Achmatowa stellenweise anzutreffende Tendenz zur Versöhnung im religiösen Sinne der jüngeren österreichischen Dichterin schon fremd war. Für die Einlösung des Programms, im lyrischen Gedicht einen einzigen Satz haltbar zu machen, gab es bei Ingeborg Bachmann zum Zeitpunkt dieser Ehrung keine Gewissheiten mehr.